

# Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation

DARIO RUDY ET YVES CITTON

**RÉSUMÉ** – Cet article tente de comprendre en quoi le courant musical du «lo-fi» (pour «basse-fidélité», par opposition à la hi-fi) peut être perçu comme une forme de résistance au culte de la vitesse. En proposant des enregistrements avec les moyens du bord, les praticiens du lo-fi déstabilisent la distinction faussement évidente entre «signal» et «bruit», plaçant ainsi les auditeurs dans des positions d'interprétation participative. Ce faisant, ils raccourcissent aussi les circuits de production et s'inscrivent dans la logique du DIY (Do It Yourself). Surtout, en faisant entendre la texture matérielle de cet intermédiaire qu'est l'enregistrement, ils résistent à une transparence synonyme d'aseptisation et nous invitent activement à nous donner le temps de prendre meilleur soin de nos médiations : cela ralentit et brouille la «communication», mais toute une écologie émerge de ce ralentissement questionnant.

**MOTS CLÉS** – Lo-fi (genre musical), accélération, politiques de ralentissement, théorie des médias.

**ABSTRACT** – This article presents the lo-fi genre in music (for "low-fidelity", as opposed to hi-fi) as a form of resistance against the cult of speed. With their low-budget home recordings, practitioners of lo-fi question the deceptively self-evident distinction between "signal" and "noise", pushing the listeners towards a more active role of participating interpreters. In their DIY practice, they also shorten the circuits of production. Most of all, by resisting the urge to make everything transparent and aseptic, they invite us to slow down, in order better to care for our mediations, even at the price of destabilizing communication: this slowdown and this caring for mediations may be at the core of ecological awareness.

**KEYWORDS** – Lo-fi (musical genre), acceleration, slow movement, media theory.

À l'époque où de grands studios d'enregistrement permettaient aux groupes de rock de peaufiner leur production en multipliant le nombre de pistes et en corrigeant les moindres imperfections, certains préféraient s'enregistrer dans leur appartement sur un vulgaire cassetophone. Dès lors que, aujourd'hui, le numérique offre à chacun une fidélité acoustique supérieure à celle des plus coûteux studios d'hier, on peut enregistrer en quelques heures (et à bas coûts) ce qui aurait pris hier des journées et des montagnes de dollars. Est-ce pourtant l'accélération qui constitue l'aspect le plus intéressant de cette évolution ? Paradoxalement, la capacité à enregistrer mieux et plus vite a favorisé une culture de la lenteur et du son crasseux. L'accélération n'est pas une fin mais un moyen pour toute une série de musiciens qui jouent le jeu de l'imperfection, du raté, de la saturation, de la distorsion et du crépitement comme gages d'authenticité. Derrière la question de savoir *pourquoi faire vite*, une autre question, plus intrigante, travaille ces pratiques : *pourquoi faire sale quand on peut faire aseptisé* ? C'est ainsi que le lo-fi (pour *low fidelity*, «basse-fidélité») nous interroge, ce qui va bien au-delà d'une simple affaire de goûts (et de coûts) musicaux. C'est

une certaine résistance du temps et de l'effort qui s'y joue, contre une tendance de notre époque à tout aseptiser, une résistance à situer entre un désir d'épaissir la médiation et un besoin de ralentir la relation.

### Le lo-fi : généalogie d'une notion

Le mouvement de la « haute » fidélité vers la « basse » fidélité correspond, plus qu'à une révolution dans les pratiques, à un changement de regard – un décentrement – concernant les rapports entre la production musicale, la maîtrise des auteurs, la transparence du médium et la participation des auditeurs. Dans l'histoire de la musique enregistrée, il pose une question de nature politique aux structures de production et de diffusion : émancipé de la fidélité envers une originalité réifiée, il déplace la jouissance musicale de la sphère de l'objet vers la sphère du processus<sup>1</sup>.

Hérité du mouvement underground de la fin des années 1970, le terme « lo-fi » désigne une production qui ne répond pas aux critères de la haute-fidélité (hi-fi), érigée par les « audiophiles » en critère absolu de l'expérience esthétique de la reproduction<sup>2</sup>. Il correspond au retournement d'un stigmate, d'une non-appartenance au cénacle transformée en une communauté de pratiques. Le lo-fi se déroule originellement en dehors du circuit économique traditionnel (des studios d'enregistrement) et se développe avec l'arrivée d'enregistreurs portables comportant deux ou quatre pistes, à bandes ou à cassettes, puis avec celle du numérique et des disques compacts enregistrables (CD-R) permettant à chacun de devenir son propre ingénieur du son – ou plutôt son propre bricoleur, puisque la distinction proposée par Claude Lévi-Strauss entre l'ingénieur, parangon de la modernité scientifique, et le bricoleur « sauvage » est très opératoire ici<sup>3</sup>.

Si, en tant que pratique, le lo-fi met en avant une certaine conception de l'enregistrement, en tant que vocable il permet surtout de nommer un certain type d'émois sonores, de partis pris stylistiques, de positionnements éthiques et de marginalités économiques, qui paraissent à première vue relever de

1. Voir F. Bisson, *La pensée rock. Essai d'ontologie phonographique* (à paraître).

2. Au sens que donne Aden Evans au vocable : « [La fidélité] est le standard implicite maintenu par ce groupe composé (en majeure partie) de personnes aisées, (en majeure partie) blanches, (en majeure partie) de sexe masculin que l'on appelle les audiophiles. L'audiophile entraîne ses oreilles à distinguer le "véritable" son d'un violon de celui des succédanés qu'a introduits l'enregistrement multipiste. Les audiophiles sont les gardiens auto-désignés de la fidélité » (dans A. Evans, *Sound Ideas. Music, Machines and Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005, p. 6, notre traduction).

3. « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord" [...]. La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il "parle", non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi » (C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 31 et 35).

questions et d'affirmations très diverses, mais que nous proposons de reconnaître comme partageant une même intuition, indissociablement écologique (il faut savoir se limiter aux « moyens du bord » à disposition dans l'environnement) et politique (il s'agit d'affirmer une certaine autonomie des actants). Quelques exemples aideront à balayer cette gamme très large de pratiques apparemment hétérogènes.

Depuis l'irruption du punk puis de l'indie rock des années 1980, de jeunes groupes s'enregistrent dans leur cuisine, en ne nous épargnant ni les effets de saturation, ni les fausses notes, ni les voix qui craquent, comme s'ils étaient fiers d'exhiber leurs fragilités tâtonnantes. Le trio néo-zélandais de noise rock The Dead C paraît s'ingénier à pousser tous les potentiomètres au maximum, pour transformer ses enregistrements en une pure force d'abrasion, effaçant tous les contours distinctifs de ses « chansons » réduites à un flux continu de distorsion<sup>4</sup>. Quelques années plus tôt, les pionniers japonais des Rallizes Dénudés s'efforcent de faire de leurs enregistrements live le lieu d'une déflagration, obtenue par la mise en circuit de leurs amplificateurs poussés au-delà du « raisonnable ». Cet entrelacs de larsens, de distorsion et de *delay*<sup>5</sup> touche à tous les instruments et à la voix, distanciant par le sonore la musique souvent relativement anodine des standards pop que joue le groupe<sup>6</sup>.

Après de nombreux albums en studio, le saxophoniste et compositeur de free jazz Tim Berne monte son propre label dans les années 1990 et diffuse sur CD des enregistrements de concert qu'il désigne comme des « répliques » : leur son très brut fait mieux entendre l'intensité de ce qui s'est déroulé ce soir-là dans ce lieu-là, en général des petites salles dont l'étroitesse tend à compacter plus encore la résonance de cette musique tout en tensions et relâches<sup>7</sup>. Après avoir sorti son album *Rid of Me*, propulsé par un trio guitare, basse et batterie, et produit par le légendaire ingénieur du son Steve Albini (dont l'art consiste à mobiliser les ressources du studio pour saisir « proprement » la brutalité crasseuse du live), la chanteuse britannique PJ Harvey commercialise la version des mêmes chansons qu'elle avait réalisée chez elle, toute seule avec sa guitare sur un quatre pistes, en préparation de l'album officiel : le dépouillement, l'économie de moyen, le bricolage, la solitude laissent mieux vibrer le lyrisme hargneux qui fait la force de sa musique<sup>8</sup>.

Le musicien français Ghedalia Tazartès trouve sa voix – et sa voie – dans la mise en boucle de sons récoltés et travaillés par le biais d'un magnétophone à deux pistes. Son chant ladino, héritage de la communauté juive de Turquie dont sa famille est issue, s'impose sur ces boucles, faisant de quelques voix d'enfants et de sons triturés l'accompagnement de complaints mélancoliques,

4. The Dead C, *Vain, Erudite and Stupid. Selected Works, 1987-2005* (Ba Da Bing! Records, 2006).

5. Le *delay* (« retard ») est un effet sonore basé sur le principe de la chambre d'écho.

6. Les Rallizes Dénudés, *Blind Baby Has Its Mothers Eyes* (Phoenix Records, 2010).

7. Tim Berne's Bloodcount, *Saturation Point* (Screwgun, 1997).

8. PJ Harvey, *4-track demos* (Island Records, 1993).

d'autant plus déchirantes qu'elles se donnent dans l'épaisseur du grain sonore, dans la maladresse du « pris sur le vif ».

Lorsque, à partir des années 1990, les oreilles du Nord découvrent le jazz éthiopien ou le rock africain des années 1970, une partie de leur charme tient à un son très daté, un peu écrasé, distant et étouffé, qui ne résulte pas directement d'un choix esthétique, mais d'une production à petit budget doublée d'un effet de distance temporelle. Si ce caractère cru du son n'est pas choisi, les sons électroniques (orgues, synthétiseurs) couverts d'effets à bon marché laissent toutefois entendre l'inventivité du bricoleur, contraint de retourner le stigmate du son sale en une recherche sonore dynamique<sup>10</sup>.

### Mais qu'est-ce donc que la (haute) fidélité ?

Qu'est-ce que ces exemples hétérogènes ont en commun, qui justifie de les mettre sous la même bannière du lo-fi ? Intentionnellement ou non, tous mettent en valeur la médiation exercée sur le son par les outils qui permettent de le produire. Par choix ou par nécessité, ils nous font entendre une certaine épaisseur du son, une présence incontournable du médium, une opacité et une distorsion propres au travail d'enregistrement et au processus de diffusion – là où les habitudes esthétiques et les standards commerciaux induits par les développements technologiques nous font attendre un accès transparent (et apparemment *immédiat*) à ce qui nous est donné à entendre. Le lo-fi est donc animé par une dynamique transformant ce qui était à l'origine une nécessité incontournable de la production *cheap* (le lo-fi à défaut d'autres moyens) en une ressource d'expressivité recherchée pour elle-même (le lo-fi comme palette d'expression). L'exemple de PJ Harvey ou de Beck dans les années 1990 illustre cette intégration des principes lo-fi dans les productions *mainstream*, dont les meilleurs ingénieurs arrivent à reproduire ou simuler en studio les bugs et les limitations du bricolage à la sauvage.

Épaissir le son, c'est aller contre l'histoire d'une transparence de plus en plus forte valorisée par la hi-fi. La haute-fidélité nous propose une épistémologie de l'enregistrement qui retrace l'histoire d'une transmission se « perfectionnant » sans cesse, nous rapprochant toujours plus d'un idéal de transparence absolue, au fil des inventions techniques. Fermez les yeux et, grâce à l'absence de souffle et à la dynamique permises par le CD, vous ne saurez plus si vous avez devant vous un violoncelliste jouant Bach en direct ou un dispositif technique reproduisant une session distante et passée. L'exigence de « fidélité », qui préside aux choix concrets faits durant les enregistrements (types de microphone, de prise de son, d'espace, etc.), ainsi qu'au matériel qui va permettre de les entendre (types d'amplificateur, d'enceintes), porte sur un ensemble de

9. Ghedalia Tazartès, *Diasporas* (Cobalt, 1979).

10. Pour un bon aperçu de cette recherche dans le contexte ghanéen et togolais, on renverra à la compilation *Afrobeat Airways* (Analog Africa, 2010) ; pour le jazz éthiopien, à la collection Éthiopiennes sur le label Buda Music.

pratiques qui vont chercher à faire de l'expérience d'écoute la reproduction la plus proche possible d'un « original », présent au moment de la « prise », mais disparu au moment de la « reproduction ».

La hi-fi cherche à donner l'impression d'une accélération infinie qui en arrive à nier le déroulement même du temps, ainsi que la différence entre le présent et le passé : elle vise à donner l'apparence de *l'immédiateté*, ce terme étant à prendre dans ses deux significations, étroitement intriquées, de coïncidence temporelle et de négation de la médiation. Dans le domaine de l'acoustique comme dans celui de l'herméneutique, la fidélité tourne notre attention vers le passé comme s'il était présent : la présence réelle et la performance en direct des instrumentistes sont l'équivalent de la « vérité » de l'œuvre, souvent identifiée à l'intention de son « auteur ». Un dispositif se nie comme dispositif, en niant qu'il impose une différence entre des moments séparés dans le temps, pour donner l'impression d'une immédiateté.

L'exigence de fidélité s'efforce de dénier le temps propre à la fabrication, à la médiation, pour imposer une réception univoque en mobilisant la force de l'évidence et en effaçant sous un idéal de transparence tous les intermédiaires et toutes les bifurcations possibles à chacune de leurs interventions multiples. Au lieu de faire sentir et percevoir tout ce qui épaissit le signal (de l'enregistrement à sa lecture au moyen d'un tourne-disque ou d'un lecteur CD), la fidélité ne postule que trois termes figés : un émetteur, un récepteur et un message, qu'on va tenter de faire parvenir avec un minimum d'altérations à son destinataire. Ce travail simulant l'immédiateté a bien entendu son mérite et sa vertu propre, qui tiennent de la magie : nous sommes littéralement « enchantés » (émerveillés, charmés, envoûtés, hallucinés) en croyant entendre la présence réelle d'un violoncelliste absent (et peut-être mort). Mais cet enchantement a un prix : plus la fidélité est « haute », plus elle nous conduit à ignorer que, au fil de la chaîne de production, une multitude d'agents peuvent faire varier le signal dans sa qualité et dans son intensité.

La hi-fi nous fait toucher du doigt un phénomène central et bien plus général dans notre « société de communication » : comme le répète Bruno Latour depuis *Nous n'avons jamais été modernes*<sup>11</sup>, plus il faut d'interactions avec des humains et des non-humains pour donner vie et transmettre un signal – créant des affections absolument propres à l'enregistrement et à la diffusion –, plus on rejette la réalité (et le pluralisme agentiel) de la médiation. L'impression d'immédiateté efface tous ceux qui ont dû travailler longuement et de façon très variée pour donner au son passé la vivacité du présent. Plus on produit, plus on cache cette production. En tant qu'elle s'affiche comme présence immédiate, directe et évidente de « l'original », la fidélité nous place donc à un niveau idéal d'illusion enchanteresse, rendu possible par la dénégation active de la réalité pragmatique inhérente au processus de communication. Le son se spatialise

---

11. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La Découverte, Paris, 1991.

dans l'espace abstrait de « l'œuvre » et non dans l'espace localisé de décision qu'est le studio, ou dans l'espace concret de réception qu'est le foyer de l'auditeur. L'aboutissement de cette tendance est l'idéologie de la neutralité « absolue » du support numérique actuel (que l'on inscrit au registre de « l'immatériel ») : plus de dégradation physique du support, une transparence parfaite et désormais accessible à chacun pour une somme modique.

L'idéologie de la hi-fi est bien constitutive d'un certain rapport au temps et à son accélération. Depuis le xvii<sup>e</sup> siècle, au fil du développement des postes (originellement à cheval), puis des journaux quotidiens, puis du télégraphe et du téléphone, du gramophone et de la caméra, de la radio et de la télévision, et maintenant du numérique et de l'internet, nos technologies toujours « nouvelles » s'ingénient avec une force de conviction toujours plus grande à dénier l'espace et le temps. La mode actuelle consistant à diffuser des opéras dans des salles de cinéma est emblématique de cette évolution : avec des images et des sons diffusés en haute définition, le mélomane absorbé par la représentation se déterritorialise de tout ce qui assurait l'ancrage dans une « présence », n'ayant quasiment plus de moyen de percevoir si les chanteurs sont devant lui ou à des milliers de kilomètres, ni s'ils sont en train de chanter en direct ou s'ils ont été enregistrés plusieurs années auparavant. Ce présentisme déterritorialisé est *au-delà* de l'accélération, puisqu'il constitue une négation du passage même du temps. Il présuppose néanmoins une accélération époustouflante, puisque c'est la rapidité d'une transmission quasi instantanée qui a permis de rendre (presque) tout présent à (presque) n'importe qui, n'importe où et n'importe quand : un geste de la main de ma défunte grand-mère capturé avec une caméra HD et regardé sur mon téléphone portable ; un goal marqué lors d'une coupe du monde de football à Johannesburg célébré instantanément dans un bar espagnol ; un concert new-yorkais d'Ornette Coleman écouté en direct et en stéréo depuis ma chambre à coucher parisienne.

Le lo-fi peut être interprété comme une forme de résistance – intuitive ou explicite – à cet idéal de perfection, de transparence, de déterritorialisation, d'accélération, de présentisme, d'immédiateté et d'immédiation. Il se construit en creux, à travers la polarisation négative venant dire « tout ce qui n'est pas ce qu'on nous fait croire que l'enregistrement ou la communication ont toujours dû être ». Passons sommairement en revue les enjeux de ce creux.

### **Brouiller le rapport entre signal et bruit**

Les théories de la communication et de l'information qui ont accompagné l'émergence de la cybernétique (science du « gouvernement », selon son étymologie grecque) au milieu du xx<sup>e</sup> siècle mettent au cœur de leurs quantifications le « rapport signal sur bruit » (*signal-to-noise ratio*). Qu'on enregistre un violoncelliste, qu'on télégraphie un message à travers l'océan, qu'on accouple des microprocesseurs dans un ordinateur, qu'on évalue un enseignant dans une salle de classe, dans tous les cas on s'efforcera de mesurer une proportion entre le « signal » qu'on cherche à faire passer à travers un canal et le « bruit » qui le

limite, le mutile ou s'y surajoute et en gêne ainsi la communication. La hi-fi cherche à maximiser le rapport signal sur bruit; le lo-fi érige le bruit au rang de signal (en quoi il peut être associé au champ plus général de la musique bruitiste<sup>12</sup>).

En conséquence, c'est toute la fiction constitutive des « sciences de la communication » et des « théories de l'information » qui se trouve exposée. En écoutant un enregistrement de musique classique, de jazz traditionnel ou de chanson commerciale, la haute-fidélité impose comme une évidence de devoir rester au plus près des sonorités originales des voix et des instruments enregistrés. De même, la télévision en haute définition devrait nous donner une image restant au plus près de ce que nous verrions en mettant notre œil à la place occupée par la caméra, et les nouvelles télévisées, une image aussi fidèle que possible de ce qui s'est passé durant les dernières vingt-quatre heures. Dans tous les cas, le « bruit » se définit, en creux, comme ce qui perturbe la perfection de cette transmission, avec pour résultat d'amputer une partie du « signal » qu'il s'agissait de transmettre. Tout cela présuppose que la distinction entre ce qui est « bruit » et ce qui est « signal » préexiste à l'acte de transmission: le violoncelliste jouant devant les micros, la scène représentée sur l'écran, les événements du jour, voilà le signal à transmettre; les crépitements qui souillent l'enregistrement, les parasites qui brouillent l'image, les biais ou les lubies du journaliste, voilà le bruit perturbateur.

Or la distinction entre le signal et le bruit n'est nullement antérieure au processus de transmission; c'est au contraire l'opération la plus fondamentale de la médiation elle-même que de séparer, dans l'ensemble infiniment complexe du réel, quelque chose qui relèvera du signal, à l'égard duquel tout le reste ne sera que bruit. Ce sont les phonologues de l'école de Prague qui, au moment de l'émergence de la linguistique dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, ont le plus clairement explicité ce geste en définissant la notion de « pertinence »: relève du signal ce qui, dans le son produit par l'appareil phonatoire humain, est pertinent du point de vue de la communication d'un sens (par exemple la distinction entre /p/ et /k/, qui mérite d'être élevée au domaine de la *phonologie* puisqu'il est différent de dire que « ça passe » ou que « ça casse »); relèvent du bruit toutes les différences non pertinentes pour la transmission du sens (par exemple la hauteur de la voix, l'enrouement du locuteur, son état d'essoufflement, qui sont relégués dans le domaine de la *phonétique*)<sup>13</sup>. C'est la médiation de la langue française qui crée cette distinction entre signal et bruit, distinction qui ne lui préexiste pas.

12. Sur la musique bruitiste, ou *noise music*, voir notamment: P.-A. Castanet, *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008; P. Robert, *Post-punk, no wave, indus & noise. Chronologie et chassés-croisés*, Le Mot et le Reste, Marseille, 2011; le dossier « Noise Music » publié dans le numéro 27 de la revue *Multitudes* (2007); l'admirable série de publications (livre + CD) proposées par le Groupe de la Riponne dans la collection « Rip on/off » aux éditions Van Dieren.

13. Sur ces questions, voir L. J. Prieto, *Pertinence et pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.

C'est seulement du point de vue d'une certaine pratique, et de la pertinence déterminée par cette pratique, que la séparation entre signal et bruit s'impose réellement à nous. Au lieu d'écouter l'enregistrement d'un violoncelliste pour retrouver le son original qu'on aurait perçu en présence réelle de sa performance, on peut parfaitement choisir de l'écouter pour observer quels effets de saturation seront produits en bidouillant les potentiomètres. De même peut-on filmer une scène pour voir à quoi elle ressemblerait en l'absence de toute couleur jaune, ou en état de surexposition. Loin de se contenter de refléter les événements du jour, c'est le média téléjournalistique qui découpe dans le réel ce qui mérite d'être signalé, condamnant le reste au statut de bruit de fond.

On voit en quoi le lo-fi sape (discrètement) les fausses évidences du rapport signal sur bruit qui commandent nos dispositifs de communication. En érigeant le bruit (crépitement, parasite, distorsion) au rang de signal, il nous invite à décaler nos pertinences coutumières. Il nous fait lire et élire (*eligere*) ce que nous avons l'habitude de négliger (*neglegere*). Il nous fait entendre autre chose que ce qu'il y a à entendre selon des évidences partagées, décrétées en amont de notre activité d'écoute.

Cela va rarement sans ralentir le flux de la communication. Tout ne peut aller aussi vite, tout ne peut s'accélérer que parce que tout est (toujours plus étroitement) précadré, présélectionné, préparamétré. Le signal se transmettra d'autant plus vite que le récepteur sait déjà à quoi s'attendre, à quoi faire attention au sein du bruit constant provenant du monde qui l'entoure. Réorganiser ses pertinences prend du temps, un temps que nos dispositifs médiatiques actuels ne nous laissent qu'exceptionnellement. Si nos débats politiques n'étaient pas précadrés et préparamétrés autour de ce signal-maître qu'est la croissance du PIB, il faudrait perdre beaucoup de temps à scruter le bruit de nos injustices et de nos insatisfactions pour en tirer d'autres critères d'orientation sociale. Et les événements du jour auraient peine à tenir dans la demi-heure attribuée au téléjournal.

En brouillant (modestement) le rapport faussement évident entre signal et bruit, le lo-fi décale (localement) les cadrages à travers lesquels nous percevons et filtrons la réalité. Il ralentit (temporairement) le flux de la perception en nous poussant à écouter autre chose que ce qu'il y a à entendre. Il sollicite et renforce (latéralement) notre curiosité en nous conduisant à goûter ce qui, faute d'avoir place dans notre expérience, ne pouvait devenir l'objet d'un désir.

### **Valoriser la productivité des auditeurs**

Le lo-fi vient donc nommer cet « à-côté » jouissif de la fidélité: le plaisir du crépitement, du souffle, de la saturation, de la maladresse, de l'hésitation, du ratage. Il en appelle ainsi à une « agentivité » (traduction de l'anglais *agency*, « puissance d'agir ») propre au récepteur. L'hégémonie de la haute-fidélité me dit que cet enregistrement a été fait au rabais, que cette prise est ratée, que ce travail est bâclé ; eh bien, moi, je vous dis que ça me plaît ! L'original (l'auteur,

la réalité enregistrée, la signification première) ne s'y reconnaîtrait pas; eh bien, moi, je préfère ma réplique pourrie à tous vos originaux !

Le problème de l'intentionnalité et de la transparence postulées par la hi-fi, c'est que le bout de la chaîne, l'auditeur, n'y est que peu problématisé. La perfection du signal ne se transmet que difficilement dans nos foyers, milieux non homogènes, accidentés, où l'on peut être fréquemment dérangé (par la perceuse d'un voisin, les aboiements d'un chien, la sonnerie du téléphone, etc.). Ce qui se veut signal n'est souvent reçu qu'au titre de bruit de fond (la radio pendant qu'on fait la vaisselle, la télé pendant qu'on mange, un quatuor à cordes pendant qu'on remplit sa feuille d'impôts). C'est là l'impensé de la reproduction sonore à l'âge de l'ubiquité de la musique : elle participe d'affections du quotidien qui semblent difficilement remonter à l'émetteur du message<sup>14</sup>.

Michel de Certeau a montré comment la consommation est elle-même une production. Cela est particulièrement vrai dans le cas de la musique, en tant qu'elle nous accompagne, nous fait marcher différemment, nous habiller, nous reconnaître. Nous ne nous contentons pas d'« entendre » (passivement) de la musique, nous nous *l'approprions* par tout un ensemble de pratiques très diverses, à commencer par les pratiques de l'écoute elle-même. Écouter, c'est chercher à saisir (activement) certaines lignes mélodiques, c'est (re)construire des structures de répétition et de variation. Et ceux qui écoutent (et aiment) certaines musiques reconfigurent leurs comportements selon certaines injonctions qu'ils leur associent (activement aussi) : le punk faisait se couper les cheveux, porter des habits noirs, s'enfiler des épingles à nourrice sous la peau ; le reggae invitait à porter des dreadlocks, à rouler des joints, à porter des habits jaunes et verts. Ceux qui écoutent *coproduisent* la forme, la signification, les implications et les traductions pratiques de ce qu'ils écoutent.

Le sentiment d'impuissance qui nous envahit souvent face à une accélération incontrôlée qui paraît devoir paralyser tout espoir de changement réel<sup>15</sup> tient sans doute largement à cette dénégation généralisée de notre agentivité et de notre coproductivité par l'immédiateté apparente de la hi-fi. Et pourtant, cette coproductivité de l'auditeur ne se situe pas que dans les pratiques subculturelles auxquelles s'intéressent les *Cultural Studies*. Elle opère déjà dans le lien construit avec l'objet technique qui diffuse le son (on enregistre des cassettes, on fait des compilations, on les fait circuler en peer-to-peer). Il y a toute une production effective d'artefacts sonores par les auditeurs, avec les machines mêmes chargées de transmettre le son, qui semble comme appelée par le caractère bricolé du lo-fi : le son pourri n'a rien à perdre à se trouver répliqué avec les moyens du bord, copié à la sauvette, collé à l'improvisiste, piraté en

14. C'est le constat sur lequel se base Anaid Kassabian pour théoriser la « subjectivité distribuée » qu'implique ce qu'elle nomme la musique « ubiquitaire » (radio, iPod, musique d'ascenseur, etc.). Voir A. Kassabian, *Ubiquitous Music. Affect, Attention and Distributed Subjectivity*, University of California Press, Berkeley, 2013.

15. Sur ce point, voir L. Duchêne, D. Dupart, C. Fouteau, P. Guillibert, T. Henneton, X. de La Porte, C. Peclers, A. Ponticelli, L. Vermeersch et P. Zaoui, « *Yes we can't*. Auto-analyse d'une impuissance politique », *Vacarme*, n° 64, été 2013, p. 1-31.

dehors des canaux officiels. Il s'est déjà émancipé de toute vénération servile envers la fidélité à l'auteur, à ses droits et à son contrôle illusoire sur ce qu'on peut faire de son œuvre. On en fait ce qu'on veut, comme on peut et plus c'est *cheap*, plus c'est *low*, plus on est fidèle au principe créatif du lo-fi.

### Jouir de la crasse du temps

Ce processus de réappropriation « sauvage », émanant d'une activité de bricolage effectuée avec les moyens du bord, n'est toutefois ni le premier ni le dernier mot du lo-fi qui mérite peut-être d'apparaître comme le plus raffiné et le plus « civilisé » des mouvements esthétiques. Car il ne faut pas s'y tromper : le *low* n'est possible qu'en contraste avec la *high*, qu'il présuppose. Ce sont les progrès de la haute-fidélité qui ont rendu concevables, possibles et jouissifs les crépitements, saturations, distorsions et autres parasites. Tant que le bruit est *subi* par le signal du fait d'une limitation technique, il est condamné à rester bruit ; ce n'est que lorsqu'il peut être *choisi* qu'on peut l'ériger en signal<sup>16</sup>. C'est le disque compact qui a fait des craquements de l'aiguille sur le microsillon un objet d'émotion esthétique. Le son n'apparaît comme crasseux que dans le contexte d'une propreté environnante.

En ce sens, le plaisir du lo-fi relève d'une jouissance très curieuse et très particulière, la jouissance de la crasse. Qu'y a-t-il donc de réjouissant à écouter un son sale ? La question est au cœur de ce mouvement de résistance qu'est (appelé à devenir) le lo-fi. Elle appelle une multiplicité de réponses, dont nous ne pouvons esquisser qu'une première liste sommaire.

*Le sale « fait la nique » à l'excellence.* La crasse affichée par le lo-fi revendique un rejet de l'idéologie du scintillant, du brillant et de l'excellent, qui caractérise les différentes formes de *success stories* prônées autour de nous. Le lo-fi rappelle le rôle prééminent joué par l'échec dans la découverte des possibilités sonores du studio d'enregistrement<sup>17</sup>. Ce n'est pas le médium lui-même qui distingue la *success story* de « l'échec » (puisque par exemple tout, aussi bien le film hollywoodien que le souvenir de vacances, est aujourd'hui *numérique*), mais c'est surtout une utilisation délibérément déviante de l'outil, ou bien l'indigence affichée de cet outil lui-même.

*Le sale marque l'espoir d'une authenticité.* Dans l'univers du rock, les albums enregistrés en début de carrière, avec peu de moyens et une production encore mal léchée, sont toujours les plus prisés, parce que les musiciens avaient encore une fougue, une brutalité, une originalité que les succès ultérieurs sont

16. Telle est bien l'une des leçons principales des livres de Friedrich A. Kittler, dont on attend toujours la traduction en français, par exemple *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986 (trad. angl. : *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford, 1999).

17. Le compositeur et ingénieur du son Kim Cascone voit dans l'émergence de courants d'une musique électronique qu'il nomme « postdigitale » (*circuit-bending, glitch...*) une forme d'« esthétique de l'échec » inscrite au cœur même de l'évolution des musiques électroniques. Voir K. Cascone, « Une esthétique de l'échec : les tendances "postdigitales" dans la musique électronique contemporaine », *Tracés* [En ligne], n° 16, 2009.

venus compromettre, en leur donnant accès à des circuits commerciaux et à leurs effets de formatage. Le son crasseux du lo-fi opère comme la tache de terre qu'on trouve (toujours plus rarement) sur les tomates (bio) du marché, et qui nous laisse espérer qu'elles ont poussé dans un champ sous le soleil (plutôt que dans une serre hors sol en régime hydroponique).

*Le sale exprime le dégoût d'un monde aseptisé.* Des séries hollywoodiennes où tous les protagonistes sont sveltes, sains, spirituels, riches, constamment coiffés et maquillés à la perfection, jusqu'aux *shopping malls* où tout est aligné, étiqueté, labellisé, standardisé selon les plus strictes normes d'hygiène, la propreté de ce monde donne de plus en plus envie de « vomir ». Le vandalisme et l'anorexie semblent les seules réponses appelées par cette homogénéisation industrielle, dont la propreté désespérante transforme nos centres-villes en hôpitaux constamment désinfectés, où personne ne peut se sentir chez soi, dès lors que toute tentative de singularisation (graffiti, magasin indépendant, squat) se voit immédiatement réprimée, interdite, effacée. Selon la logique du « mal propre » mise en lumière par Michel Serres, je ne peux m'approprier un objet ou un bout de terrain qu'en le salissant (taguer, pisser, polluer)<sup>18</sup>. La crasse du lo-fi exprime ainsi la résistance d'un besoin d'individuation contre l'aseptisation croissante de nos univers matériels et symboliques<sup>19</sup>.

Surtout : *le sale marque notre rapport au temps.* Les magasins des chaînes multinationales qui ont colonisé nos centres-villes sont toujours flambants : l'aseptisation doit effacer tout passage du temps. Rares sont les villes européennes qui, comme Naples, ont su garder la crasse de leur patine inimitable, et seulement parce que la pauvreté ne permet pas à leurs édiles de tout passer au Kärcher et à la peinture toujours fraîche. Ici aussi, le lo-fi résiste à l'accélération vertigineuse d'un constant ravalement qui, en rendant toute surface brillante et scintillante de propreté, nous interdit de nous situer dans le déroulement du temps. Jouir de la crasse, c'est s'insérer dans la réalité du temps qui passe (et qui salit fatalement tout ce qui est né propre et que l'on ne nettoie pas constamment). Nos centres-villes aseptisés nient à la fois leur ancrage dans un certain lieu (logos, vitrines, designs des chaînes se ressemblent partout) et dans un certain temps (ils paraissent toujours neufs). Ils veulent donner en tout l'impression de *l'immédiat* : les produits sortent juste de l'usine (sans avoir eu le temps d'être manipulés, donc salis), ils émanent directement du designer (sans avoir eu le temps de se démoder). Faire voir et faire entendre la crasse, c'est faire sentir le temps, qui défraîchit tout sur son passage.

Le son crasseux du lo-fi relève donc d'un besoin désespéré de s'individuer dans un monde de standardisation aseptisée : *je merde, donc je suis*. Là où les signaux circulent de façon fluide et silencieuse, la subjectivation passe par le crissement. Plus que d'un (faux) primitivisme, la jouissance du crasseux relève d'un raffinement propre au « primeur », au carrefour du cri primal, indifférent

18. M. Serres, *Le mal propre. Polluer pour s'approprier ?*, Le Pommier, Paris, 2008.

19. Sur ces questions, voir les travaux de Bernard Stiegler, par exemple *De la misère symbolique*, Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2013.

à sa signification, et de la fragilité des fruits et légumes qu'on ne transporte jamais sans dommage. Loin de s'inscrire dans une logique du sacrifice, de l'automutilation et de la pénitence, la pauvreté volontaire et la frugalité recherchée du lo-fi – décroissance de l'emphase sonore – expriment une exigence de *goût* dénonçant l'insoutenable fadeur du luxe standardisé.

### Raccourcir les circuits de production

Si la jouissance de la saleté du lo-fi nous aide à nous situer dans le temps et à nous singulariser, elle exprime également un besoin de reterritorialisation qui a animé toute l'histoire de l'enregistrement musical. La reproduction et la transmission de musique n'étaient en effet prévues que comme quatrième possibilité du phonographe. Un des usages prévus en était l'apprentissage de langues par un système liant un texte écrit et le cylindre lu, proposant une interaction constante entre l'auditeur et l'appareil, loin de cette écoute passive sur laquelle se baseront plus tard les conceptions de la musique enregistrée. Les premiers appareils, s'ils permettent de lire des disques et des cylindres en faisant sortir le son par un cornet, permettaient également d'enregistrer les sons en retournant le cornet<sup>20</sup>. Les premiers disques et cylindres que l'on a retrouvés contiennent pour beaucoup des cris de bébé, des discours prononcés à l'occasion d'un anniversaire, des lectures de poèmes.

Il y a donc dès le début de la reproduction sonore un paradoxe rarement examiné : l'outil qui permet l'allographie – l'existence d'œuvres venues de loin et « séparées de leur aura » – a dès ses débuts été fortement lié à l'espace de l'intimité, au lieu et aux personnes les plus proches. En même temps qu'on met à distance un son en le gravant sur un support, celui-ci en vient à manifester une sorte de « scène primitive » de l'écoute, une émotion de la proximité, de l'intimité. Une dimension auditive s'ajoute au spectre sonore, au sillon tracé, dimension à laquelle participent la poussière, les crépitements, les impuretés, marquant une profondeur intime, une épaisseur localisée dans le souvenir, qu'on peut opposer à la spatialisation abstraite opérée par la « fidélité ».

De même, il y a, dans le lo-fi actuel, un espace proche, comme aplati, du son. Il n'est pas spatialisé, il est *localisé*. Il semble se reterritorialiser en permanence. La reproduction que j'écoute, même si elle me vient de très loin, se situe toujours pour moi en un point concret : une cuisine, un bureau, une salle de bain. C'est à une territorialisation symétrique que procède le lo-fi en nous faisant entendre le bruit propre à l'espace de vie au sein duquel il a été enregistré (plutôt qu'à s'isoler de tout bruit extérieur dans l'espace assourdi du studio). Lorsque j'écoute R. Stevie Moore, il s'adresse à moi depuis des points concrets de l'espace qu'il habite (ses toilettes, son salon), et met en scène cette proximité

20. Voir L. Tournès, *Du phonographe au MP3*, Autrement, Paris, 2008, p. 8 : « Quant à Edison, partiellement sourd et peu amateur de musique, son invention était avant tout destinée à un usage administratif et constitue bien plus l'ancêtre du dictaphone que du tourne-disque. »

par des jeux sur la distance de la voix au microphone, ou sur les bruits « parasites » venant perturber son discours<sup>21</sup>.

Le lo-fi mobilise donc une proximité, qui n'est pas seulement une affaire d'espace mais bien davantage de *statut*. De toilettes à salle de bain, de cuisine à cuisine, il semble dire que chacun d'entre nous peut se donner les moyens de faire la musique qu'il veut, et de la faire circuler comme il veut, indépendamment des circuits commerciaux agréés et des intermédiaires habituels comme l'illustrent le R. Stevie Moore Cassette Club et le R. Stevie Moore CD-R Club<sup>22</sup>.

Cette reterritorialisation est moins une affaire d'ancrage (« retrouver ses racines ») que de mise en lumière de circuits de diffusion. Comme les tomates hydroponiques, les enregistrements hi-fi réalisés dans des grands studios commerciaux ne viennent pas tant de « loin » que de *nulle part*. La globalisation économique, toujours en quête des plus bas coûts, entrecroise et entremêle des modes de production qui sillonnent la planète au point de brouiller toute origine repérable dans le produit fini. Ces zigzags financièrement rentables mais écologiquement « criminels » aboutissent à des circuits aussi longs que diffus, aussi sinueux qu'absurdes. Contre de telles aberrations, la promesse du lo-fi relève moins de l'AOC que de l'AMAP : de cuisine à cuisine, le souffle et les crissements qui enrobent le signal lui donnent le goût du circuit court ou, du moins, du circuit à échelle humaine.

Ici aussi, le lo-fi est porteur d'un autre rapport au temps. Il peut parfois accélérer la diffusion, par la beauté des circuits courts : je m'enregistre ce soir dans ma cuisine, je poste le MP3 sur Internet et vous pouvez l'écouter dans les cinq minutes, sans avoir à passer par des conseillers juridiques, des agents commerciaux, des designers de pochette et des ingénieurs du son. Mais il entraîne aussi souvent des effets de ralentissement : faute de grosse campagne de marketing, les enregistrements s'écoulent à petite dose, mais dans la durée. Plutôt que de reposer sur l'ubiquité du consumérisme à échelle industrielle, le lo-fi redonne visibilité aux circuits de production et de propagation des objets culturels : il fait entendre les bruits de sa source ; il intègre ceux de son lieu d'accueil ; il fait apparaître tout à la fois ce qui les sépare et ce qui les relie, son « bruit » propre étant toujours bien, en dernier ressort, le souffle et le crissement de sa circulation.

---

21. On pense ici tout particulièrement aux deux morceaux intitulés *Explanation of the Artist* et *Explanation of the Listener* présents sur son premier album. Voir R. Stevie Moore, *Phonography* (Vital Records, 1976).

22. À propos de R. Stevie Moore, on renverra à son site internet extrêmement bien documenté : <[www.rsteviemore.com](http://www.rsteviemore.com)>.

## Prendre soin de la médiation

Toutes ces remarques convergent vers une même conclusion : *en nous faisant entendre l'épaisseur du son, le lo-fi valorise et exhibe la puissance expressive de la médiation*. Le souffle, le gros grain, le larsen, le crépitement, le crissement, la saturation : tout cela, en épaississant le son, fait entendre une beauté propre à la médiation elle-même, beauté processuelle et relationnelle qui ouvre un espace d'interfécondation entre le non-humain (les machines d'enregistrement) et le plus humain (*merdare humanum est*) en résistance à l'exigence posthumaine d'une perfection surhumaine.

Il faut mettre au cœur de l'articulation qui noue écologie et politique ce besoin de faire sentir les médiations structurant notre monde si intensément médiatisé et pourtant si aveuglé par l'idéologie hi-fi de la transparence. Dans les revues, dans les campagnes électorales, dans nos manifestations de rue, dans nos conversations, nous nous obstinons à foncer tête baissée vers les problèmes à résoudre, en feignant d'ignorer l'inhérence des dispositifs médiatiques à toute question politique. L'immense majorité de nos modes d'action politique postulent (pieusement) la « fidélité » des médiations, comme si les médias étaient affaire d'information, alors qu'ils constituent des procédures d'envoûtement<sup>23</sup>.

En nous faisant entendre le souffle et les distorsions propres à la communication du son (enregistrement, reproduction, diffusion, réception), le lo-fi nous rappelle à la nécessité de toujours prêter attention à l'inhérence du médium dans toute médiation et donc à la nécessité de prendre (meilleur) soin de celle-ci (selon une politique du care). Un autre régime d'actions politiques s'esquisse ainsi : non pas la destruction révolutionnaire (c'est-à-dire accélérée !) du mauvais ordre ancien, mais l'attention, la sollicitude, le soin (care) envers ce qui a permis et permet dans le temps à la vie de survivre aux mutilations de cet ordre toujours trop brutal, toujours trop pressé, toujours trop « immédiat », jamais assez soucieux et soigneux du temps et de la vulnérabilité des médiations sur lesquelles repose la vie qui le nourrit.

Contrairement à ce qu'a pratiqué tout un courant important mais aujourd'hui obsolète de l'art moderne, épaissir le médium ne conduit pas nécessairement à opacifier la représentation. Là où tant d'expérimentations romanesques, théâtrales, picturales ou filmiques se sont ingénérées à rendre opaque la surface présente de l'œuvre (les pages du livre, la voix du narrateur, le faire semblant des acteurs, la matérialité de la toile, la présence invisible de la caméra), de façon à bloquer l'accès à la scène illusoirement re-présentée par la fausse transparence du médium, le lo-fi rejette toute alternative binaire entre leurre représentationnel et réflexivité autophage. Le pari du lo-fi est justement de superposer les deux tableaux – la surface *et* la profondeur de champ – en réinventant sans

23. Sur ce point, voir le dossier « Envoûtements médiatiques » du numéro 51 de la revue *Multitudes* (hiver 2012).

cesse de nouveaux équilibres toujours fragiles entre les deux. Il faut à *la fois* que quelque chose passe (une chanson, une mélodie, un geste instrumental, une émotion, une attitude) *et* que le souffle du passage soit intégré au cœur de l'attention esthétique. Au lieu d'être parfaitement fluide ou totalement bouché, le canal qui conditionne la transmission doit apparaître comme *incontournable* : on ne peut pas faire autrement que savoir qu'on y passe nécessairement.

Émerge ainsi un antidote à la constante accélération des flux : s'inspirer de l'écologie politique du lo-fi invite à augmenter la viscosité des flux qui nous traversent et nous constituent. En ce sens, épaissir le médium offre une alternative aux politiques radicales se réclamant du blocage<sup>24</sup>. Là où le blocage exacerbe, l'épaississement du médium problématise : ralentir la circulation pour mieux apprécier le passage du temps (écouter les anciens) au lieu de précipiter le changement à tout prix. Là où le blocage prend le risque de briser, l'épaississement du médium fait le pari de soigner : renforcer les résistances qui affleurent déjà plutôt qu'aller casser des vitrines ou du CRS. Là où le blocage reste prisonnier de l'alternative binaire (ça passe ou ça casse), l'épaississement du médium, en faisant plus intensément sentir par où ça passe (et comment), aide à imaginer, puis à mettre en place des dérivations possibles : construire des médiations nouvelles plutôt que dénoncer celles qui nous trahissent.

On l'aura compris : *le lo-fi est la conscience sensible du slo-mo* (slow motion, slow movement). Notre contribution à la réflexion sur l'accélération du temps peut se résumer en quelques propositions : le lo-fi fait sentir la médiation et résiste, par là même, à cette forme d'accélération infinie qu'est l'impression d'immédiateté ; or la médiation prend du temps ; faire percevoir la médiation, en donnant par exemple à entendre la crasse du temps, constitue donc une des formes possibles de résistance à l'accélération. Cette résistance ne consiste ni en un ralentissement (on a vu que l'enregistrement et la diffusion lo-fi pouvaient se caractériser par leur rapidité), ni en un blocage (puisqu'on abolit la médiation dès lors qu'on brise la relation). Épaissir le médium combat l'accélération incontrôlée en réinscrivant l'agentivité humaine dans la temporalité du soin (care) envers la fragilité des médiations qui nous constituent.

Voilà bien la force des signaux faibles, telle que l'illustre le lo-fi : attirer l'attention par la faiblesse même des signaux ; susciter l'agentivité du récepteur, en l'appelant à coproduire la signification du signal ; localiser le plaisir dans les propriétés de la transmission, autant que dans le contenu transmis ; exhiber les traces de la faillibilité, pour singulariser le processus d'expression ; ralentir la communication, pour tirer parti de l'inhérence du médium ; épaissir la médiation, pour intensifier la relation. En ce sens, le lo-fi mérite sans doute pleinement d'être identifié comme un mouvement de résistance à l'accélération du temps : *se donner le temps de prendre meilleur soin de nos médiations* est peut-être l'exigence écopolitique la plus fondamentale de notre époque.

24. Comité invisible, *L'insurrection qui vient*, La Fabrique, Paris, 2007.

---

DARIO RUDY prépare un doctorat d'anthropologie à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), à Paris, et participe à divers projets musicaux. Il est membre du comité de rédaction et contributeur régulier de *Volume!*, revue d'études des musiques populaires. YVES CITTON enseigne la littérature à l'université Grenoble Alpes. Il a récemment publié *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques* (Armand Colin, 2012) et *Renverser l'insoutenable* (Seuil, 2012). Il codirige la revue *Multitudes* (<multitudes.samizdat.net>) et contribue régulièrement à la *Revue des Livres*.

---